
Д. Г. Вирен

**КИНООПЕРАТОР В РОЛИ РЕЖИССЕРА.
ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД
ПОЛЬСКОГО ДОКУМЕНТАЛИСТА БОГДАНА ДЗИВОРСКОГО**

Польский документалист Богдан Дзиворский — по образованию оператор, поэтому в своих режиссерских работах огромное внимание уделяет изображению. В статье предлагается анализ фильма «Олимпиада» 1978 года, где Б. Дзиворский необычным образом задействовал разнообразные художественные средства (символический цвет, дискурсивный звук и др.), стремясь активизировать воображение зрителя.

Ключевые слова: польское кино, документальное кино, авангард, Богдан Дзиворский, Гжегож Круликевич.

D. Viren

**THE CAMERAMAN AS A DIRECTOR.
CREATIVE METHODS
OF THE POLISH DOCUMENTARY FILMMAKER BOGDAN DZIWOFSKI**

The Polish documentary filmmaker Bogdan Dziworski is a cameraman by education, and therefore he pays a lot of attention to the visual dimension of his films as a director. The article analyzes "The Olympics" by Dziworski made in 1978. In this film he inventively employed various means, such as symbolic color, discursive sound, etc., in order to activate viewers' imagination.

Keywords: Polish cinema, documentary film, avant-garde, Bogdan Dziworski, Grzegorz Królikiewicz.

Классическая «польская школа» второй половины 1950-х — начала 1960-х годов, которую составляют фильмы Анджея Вайды, Ежи Кавалеровича, Анджея Мунка, бесспорно, является визитной карточкой польского кино в мире. 1970-е ассоциируются, в первую очередь, с «кино морального беспокойства» — остросоциальными картинами Кшиштофа Занусси, Агнешки Холланд, Кшиштофа Кесьлёвского. Однако в это десятилетие наряду с «магистральным» направлением в польском кино активно работали режиссеры авангардного толка, которые стремились расширять арсенал художественных средств киноязыка, экспериментировали с формой и в то же время выражали свое отношение к происходящему в стране и в обществе.

Одной из наиболее интересных фигур экспериментального толка является Богдан Дзиворский (р. в 1941). Он окончил операторский факультет Лодзинской киношколы и поначалу работал в основном как оператор документального кино. Помимо этого он снял две первые игровые картины самого последовательного польского киноэкспериментатора Гжегожа Круликевича — «Навылет» (1972) и «Вечные претензии» (1974). Эти фильмы характеризует напряженный поиск максимальной изобразительной экспрессии.

Примерно в то же время, когда создавалась картина «Навылет», оператор решил испытать свои силы в качестве режиссера и снял короткометражный фильм «Крест и топор» (1972) — эссе об одном из польских замков. Учитывая, что в работе над филь-

мами Круликевича роль Дзиворского была далеко не второстепенной — он был настоящим соавтором — неудивительно, что ему стало интересно попробовать себя в роли полноценного автора. «Я начал снимать короткометражные фильмы, — признавался Дзиворский, — поскольку это прекрасная школа для любого кинематографиста. Здесь можно испробовать определенные формальные и стилистические решения; эксперимент в полнометражном игровом кино обходится слишком дорого. Выполняя одновременно функции режиссера и оператора, я имею абсолютный контроль над снимаемым фильмом» [1].

Сняв еще две картины эссеистского, поэтического толка на Студии просветительских фильмов в Лодзи, вокруг которой в 1970-е концентрировались экспериментаторы, Дзиворский обратился к теме, которая стала своего рода визитной карточкой режиссера и прославила его за пределами Польши, — это спорт. Сразу необходимо подчеркнуть, что называть фильмы Дзиворского спортивными можно лишь с высокой степенью условности — это кинематографические эссе, «импрессию» на спортивном материале, который является для автора лишь исходной точкой, импульсом для более широкого, универсального высказывания. В данной статье мы подробно проанализируем одну — быть может, наиболее характерную картину Дзиворского из спортивного цикла 1970-х.

Ленту «Олимпиада» Дзиворский снял в 1978 году. С известным преувеличением можно утверждать, что она увенчала весь цикл, поскольку ранее режиссер сделал «Современное пятиборье» (1975), усыпанный всевозможными наградами «Хоккей» (1976) и «Право на преимущество в парусных регатах» (1977). За «Олимпиадой» следует еще несколько спортивных картин, и тем не менее на основе этого фильма можно подвести определенные итоги и

сделать общие выводы относительно творческого метода Дзиворского.

«Олимпиада» — это необычный репортаж о детских лыжных соревнованиях в Закопане, состоящий из двух частей. В первой авторы показывают подготовку ребят: посреди снежного поля они тренируют силу и выносливость: прыгают, подтягиваются, ходят по перекладине и т. д. Эти кадры сопровождаются лирическим музыкальным комментарием. Особенно интригующим, и даже загадочным, представляется здесь образ тренера: он ни разу не показан крупно — только на коротких общих планах, причем авторы снимают его с нижней точки, сидящим то ли на вышке, то ли на снежном холме, словно языческого бога. Каждое его появление является монтажной перебивкой, и в эти моменты вместо музыки звучат короткие командирские свистки.

Вторая часть представляет собственно соревнования, мастерски снятые и смонтированные. Оператором-постановщиком «Олимпиады» выступил Кшиштоф Птак, ныне один из лучших польских операторов, при этом в титрах в качестве помощников указаны еще три человека: сам Дзиворский, а также два других замечательных оператора — Рышард Ленчевский и Вит Домбаль. Это объяснимо: один, пусть даже самый талантливый оператор физически не смог бы охватить столько историй и снять такое количество разнообразных планов. Монтажером картины выступила Агнешка Бояновская — постоянный соавтор Дзиворского. Целые секвенции прыжков, падений, похожих жестов (например, родительское похлопывание детей по щеке) — наиболее запоминающиеся элементы картины. Но, пожалуй, главная заслуга авторов — в том, что вследствие этого мы ощущаем себя не просто свидетелями, а почти что участниками происходящего. В одном из интервью Дзиворский рассказывал в связи с фильмом «Хоккей», что вся съемочная группа была обязана не просто

уметь кататься на коньках, но также научиться играть в хоккей: «Это было основное условие создания правдивого фильма о спорте. Меня не интересуют фильмы, принимающие точку зрения сидящего на трибуне болельщика. Такие репортажи почти ежедневно можно смотреть по телевидению. Мне не интересны результаты: кто, когда и почему выиграл. Я стараюсь смотреть на соперничество в спорте глазами главных героев — спортсменов. Что они видят, что переживают, как реагируют, какие чудеса ловкости совершают, что их объединяет, а что разделяет на арене и за ее кулисами. И все это можно узнать, понять, пережить — только тренируясь самому, как и спортсмены» [2, с. 8–9]. Рискнем предположить, что на съемках «Олимпиады» Дзиворский руководствовался подобными соображениями. В том же интервью, продолжая свою мысль, он вывел любопытнейшую формулу, которую можно было бы назвать его творческим кредо: «...хорошего хоккеиста и хорошего оператора-документалиста должны отличать похожие качества. Интуиция, быстрота реакции, воображение необходимы на катке так же, как и на съёмочной площадке» [2, с. 9].

В «Олимпиаде» перед авторами стояла еще более сложная задача — показать переживания детей, многие из которых еще сами не понимают, зачем они во всем этом участвуют, и хотят как можно скорее сойти с дистанции. Подчеркнем, что в фильме, как и во всех других работах Дзиворского, отсутствует какой-либо словесный комментарий. Критик Якуб Мош, автор одной из немногих обзорных статей о творчестве Дзиворского, писал: «В фильмах Дзиворского <...> звук не просто сопутствует изображению. Местами кажется, что именно он является основным носителем информации. Через звук мы проживаем образ, звук становится основой эмоционального контакта с кинематографическим миром, поскольку физически атакует зрителя» [3].

И если в первой части «Олимпиады» таким атакующим звуком был свисток, то во второй им становится секундомер. Заметим, что единственный натуральный, человеческий звук, единожды прерывающий монотонное тикание секундомера, — это плач ребенка, который уже сошёл с дистанции и распластался на снегу.

Авторы фильма постепенно приходят к выводу, что подобные соревнования доставляют радость лишь немногим детям, для большинства же это какая-то малопонятная мука. Впрочем, примерно в середине двадцатиминутной «Олимпиады» становится ясно, кому на самом деле нужны эти соревнования и кто, в сущности, является их главными героями — это, конечно, родители. Они бегут рядом со своими чадами, всячески подбадривают и подзадоривают их с трибун, успокаивают, когда те падают, не доехав до финиша, либо падают, героическими усилиями добравшись до заветной цели.

Лента завершается сценой бунта юного спортсмена. Сначала мы наблюдаем за ней издалека, но в какой-то момент авторы подходят ближе: мальчик решительно, с силой и неприязнью отбрасывает лыжные палки, которые безуспешно пытается обратно всучить ему отец. Этот акт сопротивления можно трактовать по-разному, особенно с учетом того, что фильм снимался в конце 1970-х годов, накануне «Солидарности», когда градус политической жизни в Польше был как никогда высок. Интересно, что в этой сцене Дзиворский прибегает к звуковому приему, который использовал в фильме «Навылет» Круликевич: мальчик стучит лыжей по снегу, при этом звук усилен в несколько раз и затмевает остальные, а чуть позже позволяет смонтировать эту сцену с загадочными и очень живописными ночными кадрами с лошадью в конюшне. Они возникают также в начале фильма, но теперь, повторенные в сопоставлении с бунтующим ребенком,

приобретают вполне ясное значение — борьбы за свободу как естественного стремления любого живого существа. И словно бы этого было мало: в последнем кадре «Олимпиады» взрывается высоченный снеговик, украшавший поле, где в начале фильма тренировались ребята.

Творческий метод Богдана Дзивиорского во многом уникален благодаря тому, что по образованию он оператор и в своих режиссерских работах придавал огромное значе-

ние изображению. При этом с другими польскими экспериментаторами 1970-х его объединяет стремление необычным образом задействовать разнообразные выразительные средства, такие как символический цвет, дискурсивный звук, иные недиегетические элементы. В конечном итоге эти художественные поиски направлены на активизацию воображения зрителя, на включение его в творческий процесс «сотворения» фильма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Zaduma, ironia, żart. Dwa filmy Bogdana Dziworskiego // Film. 1973. № 6. S. 2.
2. Duch sportowca, oko operatora. Rozmowa z Bogdanem Dziworskim / Rozmawiał Bogdan Zagroba // Film. 1977. № 3. S. 8–9.
3. *Mosz Jakub*. Bez słowa. Sportowe filmy Bogdana Dziworskiego // Film. 1986. № 14. S. 15.

A. B. Вершинин

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ КОНФЛИКТОВ В УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПО КОНФЛИКТОЛОГИИ

Статья посвящена анализу вариантов классификаций конфликта, представленных в учебниках по конфликтологии. Автор выявляет сложные моменты в этом вопросе и доказывает необходимость достижения единства понимания классификации конфликтов в научном сообществе.

Ключевые слова: конфликт, конфликтология, классификация.

A. Vershinin

THE PROBLEM OF CONFLICTS CLASSIFICATION IN CONFLICTOLOGY TEXTBOOKS

The article analyzes a variety of classifications of conflicts presented in textbooks on conflictology. The complicity of the issue is discussed as well as a need in reaching a common understanding of the classification of conflicts within the scientific community.

Keywords: conflict, conflict management, classification.

В последнее время в России вопросу регулирования социально-трудовой сферы, и, в первую очередь, социально-тру-

довых конфликтов, уделяется особое внимание. Эффективное регулирование становится возможным на основе посто-